

近代「工藝」概念在臺灣

The Development of the Concept of 'Craft' in Contemporary Taiwan

文／林承緯 Lin Cheng-wei（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所專任助理教授）

前言

近年來，長期受冷落的工藝再度獲得世人矚目，臺灣工藝發展的歷史，確實可追溯到數千年之前，不過，若是論及近代工藝概念的受容與形成，大致可推算到20世紀初期左右。究竟近代工藝概念在臺灣的發展源流與過程為何？是經由什麼樣的途徑與歷程以深根臺灣？本文將以臺灣在近代工藝概念的受容與形成為題，內文共分成四個部分展開論述。第一部分「日本的近代工藝概念」是以工藝本質問題的探討核心，從日本近代工藝概念的 formed 與發展途徑，檢視近代工藝概念由西方傳入日本的受容與發展的這段歷史，並說明「工藝」與「藝術」、「工藝」與「工業」等工藝概念成形初期所遭遇的問題。其次，進入「臺灣近代工藝的胎動期」與「日治時期的臺灣工藝」二部分，概說臺灣歷史上工藝發展的背景，並企圖透過日治時期的相關史料來建構此階段臺灣工藝的全貌。最後，以「工藝概念的構築：柳宗悅與顏水龍」為題，將臺灣工藝振興先驅顏水龍與日本民藝之父柳宗悅二人的工藝概念進行比較，企圖藉由代表人物的認知為例，檢視近代工藝概念在臺灣的受容與影響情形。

日本的近代工藝概念

日本的「工藝」或「美術」等概念的確立，大體上是在明治時期（1868-1912）以後。雖然「藝術」這個名詞早在江戶時期（1600-1867）已經出現，不過「工藝」、「美術」等用語在江戶時期仍十分地少見。「美術」一詞為1872年（明治五年）翻譯自德文Schöne Kunst所來的新造語，當時「美術」一詞的概念包括音樂、文學等諸多藝術面向，並非單指視覺藝術。¹「工藝」一詞最早在中國的唐代時期就已出現，在宋代所編纂的百科事典《太平御覽》中，更將「工藝」列成部，不過當時的詞意與今日的理解有若干的不同。該書所指的「工藝」，包含有：射、御、書、數、畫、巧、圍

棋、投壺、博等各項技術。所謂的「射」指的是射箭的技術，「御」是駕馬與車的技術，「書」是寫字之意，「數」指的是算數，「畫」是描繪事物的形象並加以上色，「巧」指的是製作各種器物的技術，「投壺」是將矢等箭狀物投入壺中的一種遊戲，「博」是指各種各樣賭博的技巧。²當時「工藝」的概念，指的是需要熟練的各項技能，不過這個自古以來即被使用的漢語，不論在江戶時期的百科全書《和漢三才圖會》，或是在明治、大正時期編纂出版的古典百科全書《古事類苑》書中，都沒有出現「工藝」的項目。³

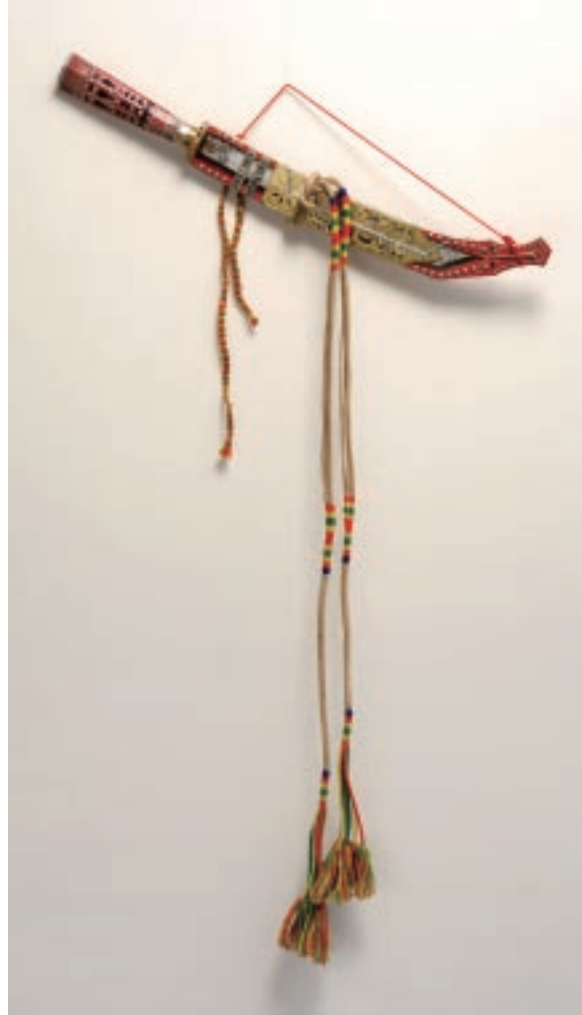
「工藝」一詞在日本，推測最早應該出現於明治政府工部省的設置階段，一件紀錄設立宗旨的公文書之中。在這件起草於1870年（明治三年）的〈工部省を設くるの旨〉（工部省設立旨趣）一文出現：「西方各國の隆盛發達，為鐵器之發明與工藝進步所促成，因此，工藝可謂進步の根源。」⁴這樣的描述，當時工藝的概念是以近代技術為基礎所進行發展的工業，就性質而言是與今日所謂的大型工業要來的接近，因此我們可以知



日本民藝運動之父柳宗悅



排灣族工藝家沙桂花的陶壺作品（圖片提供：國立臺灣工藝研究所）



魯凱族工藝家羅美玉的禮刀裝飾作品（圖片提供：國立臺灣工藝研究所）

道這個階段所使用的工藝一詞，基本上比較傾向於近代的工業概念。關於早期「工藝」一詞的用法，另外在1878年（明治11年）由久米邦武所編輯的《米欧回覽實記》中，也見相似之例。此書在描述於西方的見聞之中，出現以下這段文字：「在炭鐵的歐洲，藉由工藝的輔助，將能夠提升國民的營業力，論及功用是莫大無比的。」⁵根據前引文顯示，在明治初期，「工藝」與「工業」兩概念是停留在相互糾纏不清的狀態。其最大的理由來自於當時的社會還未進入工業化，因此，隨著工業化、機械化的腳步，「工藝」與「工業」兩詞的區別也自然而然地獲得區隔。⁶

對於「工藝」與「工業」的相異點，工藝學者前田泰次如此說道：「工藝是以手工所製造出的生活器具，工業則是仰賴於機械的生產方式。」⁷另一方面，對於「工藝」與「工業」的發展現狀與今後的走向，指出：「工業由於受到機械本身與自由主義、資本主義具有的負面影響，不斷地將粗糙不良的成品流通市面。面對如此毫無自省能力的工業，近年來在各國間逐漸形成一股反制力，那就是所謂的工業設計Industrial Design。這個新工業體系所生產出來的產品與仰賴手工與道具進行生產的工藝之間，再次構成短兵相接的狀態，導致在工業與工藝之間產生曖昧不明的現象。」⁸近代的工藝發展在致力於擺脫來自於「美術」的糾葛，以及「工業」的

追擊之中，歷經過一段渾沌曖昧的時期。進入昭和期之後，來自於四面八方立場的論述重新浮上檯面，積極闡述各自獨特的工藝觀，柳宗悅的民藝運動即為一個典型的例子。

臺灣近代工藝的胎動期

工藝與風土文化密不可分，探討臺灣工藝的起源必須先從歷史文化進行著手。臺灣的文化元素，根據住民的民族文化特質，主要類分為南島語族與漢民族兩大元素。關於臺灣南島語族的起源，至今尚未有定論，根據考古學者推測，該族群應該早在史前時期即居住於臺灣；其族群的分類上，日治時期由民族學者鳥居龍藏所確立的分類法，是將臺灣的原住民共分成：泰雅族、賽夏族、鄒族、布農族、阿美族、排灣族、魯凱族、卑南族、雅美族等九個族群，近年來，在過去九族的類分下，再加入邵族、噶瑪蘭族、太魯閣族、撒奇萊雅族、賽德克族等五族，共稱為臺灣原住民。原住民的工藝與日常生活、社會組織，以及宗教信仰全般息息相關，早期多在自給自足的環境下就地取材，一邊憑著現實工作中的經驗，以及在族群文化代代傳承的技術下所製作而成。原住民的工藝表現極為豐富，隨著各族群的文化特徵，呈現豐富多樣的工藝型態，雖然同屬於南島語系，基本原型有共通的類似性，不過因為居住環境與社會組

織的不同，並非每項工藝形式都能達到均質的發展。⁹

原住民的工藝類別極為豐富，其中最具代表性的首推紡織與雕刻。紡織工藝普及於所有民族，不過技術最精良的首推泰雅族，該族擅長以夾織的編織法，透過紅、藍、黑等色線來織出獨特的幾何紋樣，同時在衣物上也會縫製貝殼做為裝飾。另一方面，在雕刻的製作上，最具代表性的是雅美與排灣這兩個民族。雅美族的雕刻製作包含日常生活用具上的紋樣、房屋內的樑柱以及相當著名的木船，常見的紋樣包括兩大類，其一屬於幾何紋樣，例如山形的連續紋樣、曲折紋樣以及太陽紋樣等，另一個常見的紋樣表現為人形紋，是雅美族先祖的象徵；排灣族的雕刻表現十分豐富，特別在貴族階級中，舉凡水桶、煙斗、木梳、木盆、用具箱、木枕、木盾等用具上，大多會雕刻祖先之人頭紋、蛇紋來進行裝飾。¹⁰在紡織與雕刻兩種最著名的工藝製作之外，臺灣原住民在編器、皮革工藝、陶器等工藝型態，也是非常具有特殊的藝術風格。

構成臺灣工藝的另一個元素，來自於漢民族的文化傳統，推測是在17、18世紀左右，隨著中國東南沿海移民與貿易的方式將工藝技術傳入臺灣。當時移民的漢民族大致分成閩、粵兩個系統，福佬主要是以泉州、漳

州、汀洲出身居多，粵籍則是惠州、潮州、嘉應州為主的客家人。泉州系漢人入臺時間最早，佔居沿海地區，以從事工藝品的交易買賣為中心。漳州系漢人入臺時間較晚，居住於鄉間地區，多從事農業並自行生產日常生活所需的各項器具。在泉州與漳州入臺時間晚的客家人，居住於台地與山區交界，自行生長不少深具特色的工藝。漢民族工藝的發展源流與臺灣歷史的發展歷程密不可分，根據江韶瑩〈臺灣工藝的發展與變遷〉一文所建立的分類，17世紀到19世紀中葉期間為臺灣工藝的草創時期。這個時期，來自於中國東南沿海地區的移民者，直接從祖居地攜帶日常生活所需的工藝器具來臺，逐漸地隨著需求增加，移民者除了利用定時返回中國祭祖探親時，帶回工藝品之外，亦有少數聘任家鄉的匠人來臺製作工藝品的情況。¹¹當時，往來中臺兩地的交通極為不便，在工藝製作上，除了使用少數故鄉攜帶來的材料之外，匠人們為了取材的便利性，逐漸地嘗試以臺灣當地的工藝材料來進行製作。

在兩百年的發展之下，19世紀中葉的臺灣隨著社會的穩定與經濟的開發，使得工藝蓬勃發展。當時，不論是木雕、石雕、家具、竹細工、藤編器、陶器、交趾燒、錫器、金銀細工、寺廟裝飾等工藝類型如雨後春



魯凱族工藝家羅美玉的刺繡作品〈情侶裝〉（圖片提供：國立臺灣工藝研究所）



排灣族工藝家哈古的木雕作品〈獵人〉（圖片提供：國立臺灣工藝研究所）

筍。同時，不少從中國招聘而來的匠人，為臺灣帶來各種不同的技藝技法，彼此在相互競爭與交流之下，大量提升臺灣工藝的製作水準。¹²如此的發展軌跡在歷經百年的傳承下，臺灣各地方工藝的雛形大致是在日治時期之前獲得確立。臺灣早期工藝的發展，與當時的社會、經濟及民俗習慣緊密相連，在過去以農業為中心的社會情境中，第一個要件是以實用取向為目的。如人們日常生活必備的食器，早期多數以陶土素燒而成，單純以滿足用的需求為依歸。臺灣工藝的特質在對於實用性的重視之外，另一個特質在於民俗性格，幾乎所有的工藝皆與民間信仰息息相關。早期移民初入異地，面對惡劣的生活條件，祈求神明成為心靈上最大的慰藉，逐漸地，民間信仰成為常民的生活重心。待生活逐漸安定，各地紛紛募款興建廟宇，寺廟興建為了滿足常民祈福、消災、驅邪等心理，對於寺廟建築裝飾極為講究，連帶地也帶動木雕、石雕、彩繪、金工、刺繡等相關工藝類型的發展。¹³另一方面，隨著信仰文化的發達，常民在對於禮俗的重視之下，各種與民俗相關的工藝獲得發展的空間，使得工藝品在滿足實用的價值之餘，往往再透過雕刻、彩繪等工法，為工藝品增添上吉祥圖紋的裝飾，構成一個滿足實用與心靈兩層面的典型臺灣工藝。

不論是具有悠久歷史傳承的原住民工藝，或是數百年前來自於移民者原鄉的漢民族工藝，自1895年開始的五十年日本統治期間，為臺灣工藝帶上另一個新的紀元。「工藝」概念在臺灣的受容與確定，伴隨臺灣工藝的發展歷經一段發展歷程。日治初期，「工藝」首先被納入產業經濟的脈絡，並歸由臺灣總督府殖產局商工課的管轄之下。回頭來看，日本「工藝」概念的形成，從明治初年的「工藝」與「美術」，歷經「應用美術」與「工業上美術」的定義，並在明治28年舉行的第四屆內國勸業博覽會中，以「美術工業」或「美術工藝」之稱登場。最終，「工藝」概念在釐清與工業、美術之間的曖昧不明，進而達到普及化的情況，大致要到明治時期之後。¹⁴因此，臺灣對於近代「工藝」概念的受容，推算最快也要到大正時期，日治初期對於臺灣工藝的紀錄，大致以產業、物產、手工業、副業加工品、民間工業、家內工業等字彙為主流，工藝一詞的使用並不多見。這時期各地方的工藝，除了1901年起所實施的市區改正對中南部地區，如北港天后宮前的糊燈、臺南大天后宮一帶的木業、嘉義北社尾的木雕等部分工藝造成影響之外，大體上是在清代以來的工藝生產型態之下持續獲得發展。¹⁵



「食器」是臺灣工藝的一大特徵



工藝器物上的圖飾紋樣，亦是工藝文化的一支脈流。上二圖為日本傳統織物的紋樣。

日治時期的臺灣工藝

臺灣工藝首度登上「國際」舞台是在1903年（明治36年），位於大阪所舉行的第五屆內國勸業博覽會中，臺灣總督府派遣伊能嘉矩與月出皓組織博覽會的臺灣協贊會，前往大阪會場設置臺灣館，透過特產物展示與相關資料來介紹臺灣這個新領土。當時，會場除了展示樟腦、甘蔗、砂糖、茶、動植物標本及農林水產之外，如三角蓆、大甲蓆、錫器、塑像、木雕、刺繡，以及原住民的木雕等工藝品，也以產業的身分參展。在當年參展時所編輯的《臺灣館》¹⁶導覽一書中，指出當時臺灣所存在的工藝產業，是以皮細工、竹細工及籐細工的製作最為發達；相反地，在染織與刺繡方面，雖然過去在清代時期曾企圖振興，不過最終是在日本統治之後才逐步有進展。藉由該書的文字描述，除了讓我們得以了解日治初期臺灣工藝的發展情形，同時，透過此文字內容，我們足以確認此時「工藝」一詞的用法與語意界定字義表現，已經跟今日人們所理解的工藝概念極為近似。

在第五屆內國勸業博覽會的四年後，臺灣總督府再度參展東京勸業博覽會，本次展示的構成大致與第五屆內國勸業博覽會當時差異不大。根據當時留下的紀錄顯

示，以「工業製作品」為名的參展物，總數遠較第五屆內國勸業博覽會要來得豐富。這次參展物包含竹器、陶器、草編、籐製品、木作品、皮細工、織物、染物等工藝品，除了出自於過去傳統的製作方式之外，臺灣工藝在進入日治時期之後，各工藝產業隨著日本引入的新型技術，對生產技術面與工藝品的類型樣式上造成不少的變化。以陶器為例：「過去臺灣的陶器製作技巧極為簡陋，只會燒製瓦片、土鍋、大甕。近年來，有日本人在臺南、南投、苗栗、臺北等地設立窯業，特別又以南投地區最為發達。這次的出展品有來自該地的花瓶、茶器、糖果盒、茶碗類、盤子與瓦片等物。」¹⁷

由此可知，臺灣工藝在進入日本統治不到十餘年時間，不論是政府或是民間所引進的新式生產技術，都逐步改變了臺灣工藝產業固有的生產型態。另一方面，以提高有利於輸出的產業效能的立場來推行工藝振興，勢必將影響到臺灣工藝固有的風貌與特色。總而言之，在明治晚期到大正年間，臺灣工藝在近代產業的輔導方針中，雖然生產效能的改善讓品質與產量性提升，不過過度致力產業的現代化改良之餘，臺灣工藝固有的風格與特色卻也逐漸流失，取而代之的是單純為迎合市場需求所製造出來的風格趣味。



柳宗悅的著作為當時和後代的工藝發展，皆產生深遠影響。

1922年7月，臺灣總督府殖產局舉辦家內工業品展覽會，會中展出內地兩千件與島內一千五百件的工藝品，殖產局商品陳列館森忠平主任針對臺灣工藝近來的發展情況，如此說道：「我想在日本具優美、雅致特徵的器物，以及堅牢的中國器物之中，有相當多值得臺灣學習的地方。到目前為止，令人感到遺憾的是臺灣的工藝品並不具有任何的特色，將來臺灣應該要製作具有特色的工藝品。」¹⁸再歷經一段以殖產興業政策為主導的工藝振興之後，臺灣總督府殖產局開始留意到臺灣工藝地方特色流失的問題，認為臺灣工藝應該記取日本與中國等地工藝的優點，建立出屬於自己的獨特風格。同時，如此的契機也促使臺灣總督府殖產局工藝振興政策上的調整與修正，使工藝輔導在追求品質與產量的提升之餘，也開始重視工藝品的特色與美感。在1936年（昭和11年）臺灣總督府殖產局編纂的《木工芸概論》一書中，針對「工藝品」即出現如此般的解釋：「工藝品首先必須是以用途為優先的實用品，是要對我們實際生活發揮功用的東西。不過，不論是誰在本能上都具備美的情操，確實人們因為教養程度、風俗、習慣等因素導致差異的產生，絕不是說只是單單滿足實用性就足夠了。而且這對於文化的進步更具有很深的貢獻，我們在

日常生活中所使用的染織物、金屬製品、室內家具的桌椅等食衣住相關的必需品大多數都是工藝品，再者，大部分的工業製品必須呈現出工藝化的傾向。」¹⁹

昭和時期的臺灣工藝，政府的工藝振興在持續技術層面中，對於工藝品具有的鄉土色以及美感等文化層面也更加重視，此舉奠定今日臺灣工藝的發展基礎。主導工藝振興的總督府殖產局在數年間，接連舉行臺灣副業品意匠圖案講習會、木工工藝研習會、刺繡工藝研習會等活動，並在1938年於南投竹山設立竹材工藝傳習所。在歷經數十年的發展，臺灣工藝逐步脫去過去獨大產業的色彩，「用」與「美」均衡的工藝特質成為今後工藝振興中的重要課題。

近代工藝概念的形成：以柳宗悅與顏水龍為例

「工藝指的是實用之物，這個特質與美術並不相同。繪畫是為了觀賞所製作的美術品，不過像衣服、桌子等工藝品，卻是為了被使用所生產的。」²⁰面對著何謂工藝的問答，柳宗悅採用上述般簡要的話語，提綱挈領地為我們點出工藝的精義。另一方面，更透過工藝與美術的比較，進一步將工藝的基本內涵進行界定。「一般來說，工藝是相對於美術的東西，其兩者最大的相異

點在於工藝是為了滿足實用之作，或者對於這兩者，能夠藉由『看的美術』與『用的工藝』這樣的詞句來進行區分。……工藝最深入於你我的現實生活，與人們的食衣住等各種面向皆息息相關。當生活的需求增加，工藝的種類樣式也將隨著增長。」²¹在前引文之中，柳宗悅首先清楚點出了工藝最重要的特質在於實用，這樣的特質正與追求審美的美術構成對比。柳宗悅推崇工藝具有的實用性，並進一步指出在自然、無意識的狀態下所產生的，能夠滿足於人們生活需求的製品，這就是所謂「民藝」或稱「民眾的工藝」，這一項的工藝類型是工藝最理想的典型。

顏水龍的工藝理解，基本上分成狹義與廣義兩種界定模式，狹義的解釋認為只要是以裝飾為目的，並在技術層次上進行表現之製品即稱為工藝。另外，就廣義的工藝而言：「對各種生活必需之器物，加以多少『美的技巧』者，皆列於工藝之範圍。」²²顏水龍狹義解釋下的工藝，其內涵接近工藝美術的範疇，這種型態的製作明顯受到美術的影響，是在不受用途與材料等實用性追求的束縛之中，已達到對於美的追求所製作的工藝品。而廣義界定下的工藝，首先對於工藝與生活所構成的關係上，與柳宗悅的理解呈現異曲同工之妙。同時在重視於實用特質之餘，顏水龍也留心到所謂美感的表現。接

著他這樣說道：「工藝品之第一條件乃適應實用，即對吾人生活多少有貢獻。惟人類之本性都具備『美的情操』，雖因教養、風俗、習慣之不同而有若干差異，但除實用價值之外並應具有若干『美的要素』，俾能使用者得到滿意，殆為一般共同之要求與趨向，吾人所謂之工藝品即係應此需求而產生。」²³在實用性的價值為軸心之下，顏水龍也強調美感特質的重要性，並將如此的特徵視為人性本質，如此的看法乍看之下似乎與柳宗悅以用為本的工藝論呈現明顯的差異。

事實上，柳宗悅所言的「用」，也並非單純侷限於物質層面的實用性。對於「用」的概念，柳宗悅如此說道：「所謂的『用』，並非只是單純的物質上使用，假使以功利層次而論，我們似乎可將器物的形狀、色彩以及模樣都完全忽視。不過這樣的東西談不上達到完整的『用』。當心靈需求無法達到滿足，物品本身的『用』將是不完全的。因為心物二面是緊密相連的。不論是模樣、造型或是用色，都視為「用」所無可或缺的特徵。」²⁴柳宗悅將實用的特性定位為工藝存在的基本條件，並將「用」的落實視同工藝之美的根源。在工藝之美的論述中，相較於顏水龍開門見山的提起工藝美感的成分，柳宗悅則是將工藝美的課題回歸到「用」的本質。接著在「用」這個概念下，再區分物質與心靈兩個



顏水龍的竹林圖馬賽克作品



顏水龍製作馬賽克作品時的工作照

部分，物質的（用）指得是物體本身所能發揮的機能性用途，而心靈的「用」則是工藝的模樣、色彩與造型這些美感要素。

此外，畫家出身的顏水龍同樣也藉由工藝與美術進行比較，進一步闡述自己的工藝理解，不同於柳宗悅採取的「用」與「見」的言說，顏水龍如此說道：「一般所謂的『美術』者，乃超越實利實用之目的，而專表現作家之理想，並不受任何拘束，例如繪畫、雕刻、音樂等均屬美術。反之，須考慮需要者之實用價值，並兼為滿足『美的感情』，此種受經濟拘束之一種生產技術稱之為工藝，但亦有美術品即可供實用者，故美術品與工藝品頗不易做鮮明之區分，但就兩者之關係而言，因工藝品須具備『美的要素』，在技術上需利用美術上之成就，因之工藝之發達乃隨美術之發達而發達，而一個國家之工藝常可表現其美術水準，並顯示其文化的高低。」²⁵相較於前引文中顏水龍的理解，柳宗悅認為工藝與美術兩者無法相容並存，藉由東西方史上工藝與美術的發展演變，說明兩者的盛衰是存在於相互消融的狀態，也就是說一方的繁榮將導致另一方的衰弱。

檢討顏水龍與柳宗悅在面對工藝本質所表露的立場，基本上一致將實用性視為工藝構成的首要，不過在「用」的特質獲得確立後，兩人在工藝之美的認知



顏水龍的竹椅作品

上卻呈現著相異的解讀。柳宗悅的工藝論中極力強調「用」的精神，表面看來其論述中宛如對審美層次的部份採取無視或迴避的姿態，不過事實上，柳宗悅所言的「用」這個特徵，可含括「心」與「物」兩面的性格。而顏水龍的工藝論除了謹守「用」這個基本特徵之外，相對於柳宗悅的工藝論而言，積極地採取正面的姿態來應對工藝在美感層次上的問題。比較兩人論述的途徑確實相異不少，不過對工藝本質的理解卻是相差無幾的。宗教、心理研究起家的柳宗悅在闡述工藝時，擅長將學問課題進行概念性的解讀與分析。另一方面，身兼畫家的顏水龍在論述工藝的課題上，則是在把握住實用的精神之餘，進一步將外顯的美感表現並行論之。思想家與畫家鮮明的性格與立場，在對應工藝問題之中也清楚表露無遺。雖然柳宗悅與顏水龍在詮釋工藝本質所呈現的立場不盡相同，不過事實上透過兩人的論述內容，令我們可以確信的是「近代工藝概念」在歷經19世紀末的胎動期、發展期之後，已在20世紀中葉順利萌芽定根於臺灣。



註釋

1. 鈴木健二，《原色現代日本的美術・第十四卷・工藝》，小学館，1980，頁130。
2. 前田泰次，《現代の工藝》，岩波書店，1980，頁4。
3. 北沢憲昭，《境界の美術史》，ブリック，2005，頁229。
4. 同註1，頁131。
5. 同註3，頁230。
6. 在藤田治彦《現代デザイン論》一書，面對明治期「工藝」與「工業」關係的議題，是透過明治到大正年間設立的幾個工業學校與工藝學校的比較為例，企圖將考察視野回歸當時的歷史文脈中，重新檢證透過辭典上的字義解釋所無法呈現的「工藝」與「工業」的關係。（參閱藤田治彦《現代デザイン論》昭和堂，1999，頁20-25）
7. 前田泰次，《工藝概論》，東京堂，1975，頁37。
8. 同註7，頁39。
9. 江紹瑩，〈部落工藝美學的過渡——臺灣原住民工藝的傳統與再生〉，《原住民的工藝世界研討會論文集》，行政院原住民委員會，1999，頁125。
10. 顏水龍、陳奇祿，〈臺灣民藝及臺灣原始藝術〉，《歷史、文化與臺灣》，臺灣風物，1988，頁65。
11. 江紹瑩，〈臺灣工藝的發展與變遷（上）〉，《臺灣美術》四卷二期，1991，頁24-27。
12. 同註11，頁30。
13. 同註12，頁27。
14. 同註2，頁13-15。
15. 同註11，頁31。
16. 月出皓編，《（第五回内國勸業博覽會）台灣館》，第五回内國勸業博覽會台灣協會，1903，頁59。
17. 月出皓編，《（東京勸業博覽會）台灣館》，東山書屋，1907，頁69。
18. 森忠平，〈家内工業展の出品〉，《台灣日日新報》，1922年7月20日，第九版。
19. 台灣總督府殖產局，《木工工藝概論》，台灣總督府殖產局商工課，1936，頁1。
20. 柳宗悅，《柳宗悅全集》第八卷，筑摩書房，1980，頁209。
21. 柳宗悅，《工藝文化》，岩波書店，1985，頁26-27。
22. 顏水龍，《臺灣工藝》，光華印書館，1952，頁2。
23. 同註22，頁2。
24. 同註20，頁319。
25. 同註22，頁3-4。